

Д. А. ФЕСЕНКО.

## ЖИВОПИСЬ НА ЯЗЫКЕ ТЕЛЕВИДЕНИЯ

Всего несколько десятилетий назад «Великий немой» — кино и «Великий невидимка» — радио, соединившись, дали «живую жизнь в чуде телевидения»<sup>1</sup>. Теория его еще у своего истока, и хотя мы говорим, что телевидение уже сейчас стало самым массовым средством информации, пропаганды и эстетического воспитания, оно все-таки остается для нас еще во многом тайной за семью замками.

Не раз высказываемое мнение, что телевидение — не искусство и не должно им быть, что оно средство передачи информации, не остановило споры о новой Музе и о ее специфике. А в спорах, как известно, рождается истина. И в ранее выходивших работах и в только что появившихся книгах А. Юровского и Р. Борецкого<sup>2</sup>, А. Глуховской<sup>3</sup> и других статьях дается обоснование того, что ряд жанров телевидения вполне может быть отнесен к искусству.

В своей попытке выявить некоторые черты нового вида искусства я обращаюсь к вполне определенной группе телепередач, той, в которой средствами телевидения воспроизводятся произведения других видов искусства, в нашем случае — живописи. Выделяя эти передачи в жанр художественно-документальных, мы имеем в виду характерную для них абсолютную достоверность непосредственного репродуцирования художественных явлений (документальность) в сочетании с их художественной интерпретацией.

Необходимо отметить, что возможность знакомить телезрителя с художественными ценностями, с одновременным истолкованием их, беспрецедентная массовость аудитории, способность посредством телевидения воспринимать искусство в повседневной бытовой обстановке — придают этим пере-

<sup>1</sup> С. Эйзенштейн. Избранные произведения. В 6 т. Т. 2, М., «Искусство», 1964, стр. 36.

<sup>2</sup> А. А. Борецкий, А. Я. Юровский. Основы телевизионной журналистики, МГУ, 1966.

<sup>3</sup> Л. Д. Глуховская. Театр для миллионов, М., 1966.

дачам значение одного из наиболее действенных средств эстетического воспитания.

Материал художественно-документальных передач по искусству поистине неисчерпаем. Это:

1) отдельные произведения-передачи («Стихи Маяковского», «Возвращение блудного сына» Рембрандта);

2) школа или направление в искусстве («Музыка, рожденная Октябрем», «Художник и революция», «Передвижники»);

3) жизнь и творчество писателей, поэтов, композиторов, художников (циклы передач: «Страницы жизни замечательных музыкантов», «Выдающиеся русские художники» и т. д.);

4) виды и жанры искусства. («Театр», «Музыка и живопись», «Пейзаж в картинах советских художников»).

В передачах этого жанра телевидение выступает интерпретатором и импровизатором уже созданных художественных ценностей. Это позволяет, на наш взгляд, высказать мысль о том, что в данном случае **искусство телевидения**, прежде всего, **исполнительское искусство**, и поэтому ему присуще: характерное для исполнительского искусства в целом — **творчество вторичного порядка**, когда творческое воображение исполнителя занято не сочинением, а **осмыслением и обработкой** того, что дает им в качестве документального материала какой-либо определенный вид искусства. Художественно-документальным передачам по искусству присущи: аналитичность, **оригинальность творческого замысла** (но не вымысла), а также переплетение интерпретации и импровизации.

Если сравнить телевизионное исполнительство с импровизацией и интерпретацией художественных произведений музыкантами, чтецами, исполнительское мастерство которых — всегда художественное творчество, то станет ясно, что и телеимпровизация и интерпретация отнюдь не отрицают самостоятельного художественного творчества. Следует лишь заметить, что для этого необходимо совершенное владение всей системой изобразительно-выразительных средств как импровизируемого произведения, так и самого «аппарата» импровизации — будь то голос актера, музыкальный инструмент или телетехника.

Своеобразие исполнительства на телевидении складывается в соответствии с общими специфическими особенностями. В передачах по искусству на всем их протяжении не прекращается открытое «собеседование» автора с телезрителем. Эта «доверительность», диктуемая камерностью телевидения, — одно из ценнейших достоинств передач, цель которых помочь зрителю понять сложные явления искусства.

Особенности телевизионного исполнительства проявляются и в самом процессе выхода передачи в эфир. В отличие, например, от произведений киноискусства, появляющихся на

экране в своем окончательно завершенном варианте, телевизионные передачи могут быть в чем-то изменены, дополнены во время непосредственного «выхода» на экран. Это ни в коей мере не исключает продуманности интерпретаторского замысла, начинающегося с раскадровки и выявляющегося в законченности и отработке каждого кадра, и в то же время возникает возможность для импровизации. То, что передача создается «на глазах» зрителя, повышает ее эмоциональное воздействие, ибо зритель становится свидетелем творческого процесса.

Продуманность и импровизация, как уже отмечалось в литературе о телевидении,—обязательные условия телепередач, но необходимо подчеркнуть и то, что соотношение их непостоянно в различных жанрах телевидения. Телевизионному воплощению произведений искусства (например, произведений изобразительного искусства) наиболее характерна интерпретация. Что касается импровизации, то она возникает в подобных передачах по искусству в связи с невозможностью заранее точно предугадать поведение людей (исполнителей, зрителей)—участников передачи. Момент импровизации характерен и для выступления на телеэкране автора—специалиста того или иного вида искусства, выступления, предполагающего открытое высказывание, свободное изложение мысли, самовыражение.

Своеобразие телевизионного исполнительства составляет и то, что замысел в передачах воплощается «единожды», все изменения возможны лишь в момент прямого выхода передачи в эфир на экраны телевизоров.

Что касается телевизионного переложения произведений изобразительного искусства, то оно имеет свои особенности. Для их выяснения сравним 2 метода знакомства с произведениями изобразительного искусства: посещение музея (без экскурсовода) и телевизионные передачи.

Музей фактически оставляет за нами свободу осмотра: можно следовать за указателями, можно миновать некоторые залы, вернуться в них позднее, задержаться у понравившейся картины, словом, мы можем начинать, прекращать осмотр музейных произведений искусства по нашему усмотрению. Подобное знакомство имеет свои плюсы, но при нем возникают трудности ориентации, столкновение с различными художественными эпохами, творческими методами, часто несовместимыми. Все это утомляет посетителя музея, рассеивает внимание, снижая «коэффициент полезного действия» произведений изобразительного искусства. Нельзя забывать, что музей в определенной мере требует уже приобретенной и усвоенной культуры.

В телевизионной передаче (имеется в виду не репортаж из

музея, а художественно-документальная передача) зритель подчинен особому порядку монтажа при показе произведений, ограниченных определенной темой, особому ритму (правда, за зрителем оставляется «свобода осмотра» в том смысле, что он может решать: смотреть или нет ему эту передачу. Кроме того, в любой момент он может прекратить осмотр поворотом выключателя). Но вместе с тем преимущество телевизионных передач в том, что контрапункт изображения, слова, музыки создает целостный зрительно-звуковой образ, глубокий и сильный в своем воздействии на зрителя. Творческая же интерпретация способствует правильному пониманию сложных художественных явлений.

Можно сказать, что телевидение—это глаз бесконечной емкости, который, благодаря времени и движению, динамичному анализу композиции, крупному плану, ракурсам, «оживляет» и объясняет произведения изобразительного искусства, извлекая из них то, что так часто является для нас невидимым, но весьма существенным.

Правда, есть и причины, ограничивающие возможности и снижающие качество телевизионного исполнения произведений изобразительного искусства. Пока при воспроизведении на телеэкране (подобно черно-белой репродукции) живопись теряет столь важные для художественной выразительности элементы формы, как цвет и колорит. Вспомним, какое сильное эмоциональное воздействие производит колорит полотен импрессионистов, живопись Куинджи, Петрова-Водкина, буйство красок в картинах Кустодиева. А как необходимо для правильного понимания, например, иконы «Георгий Победоносец» видеть особый декоративный строй ее живописи. Яркие праздничные краски зримо и образно с огромной эмоциональной силой воплощают содержание иконы—торжество и победу над темными силами зла.

И все же главное препятствие для телевизионного исполнения произведений живописи состоит в том, что тоновоспроизведение на телеэкране существенно отличается от тоновых нюансов, воспринимаемых нашим глазом в натуре. Так, цвета насыщенно-оранжевого, красного и зеленого тона всех градаций передаются на телеэкране или темными, или черными; сине-голубые тона—светлыми, но воспринимаются нами более темными, чем в черно-белой репродукции. Все тональные переходы, нюансы света и тени, имеющие одно из основных значений в восприятии живописных, графических полотен, в телеизображении огрубляются и искажаются.

Это создает определенные трудности и в отборе произведений изобразительного искусства, и в использовании изобразительно-выразительных средств телевидения, помогающих точному воспроизведению художественных явлений.

Существует еще одна особенность, на первый взгляд не столь важная: ограниченность необходимого (и по количеству, и по качеству) иллюстративного материала (для показа разных планов и ракурсов обычно в передаче используются 2—3 экземпляра одной и той же репродукции; очень важны и размер репродукции и качество печати).

Итак, причины, казалось бы, довольно веские для оправдания слабых и часто плохих передач по изобразительному искусству. Но не следует забывать, что телевизионное исполнительство обладает возможностями, умелое использование которых вполне компенсирует все его слабые стороны.

Если учесть, что телекамера дает возможность наблюдать жизнь произведения, его ткань сквозь некое увеличительное стекло, следовать логической линии самого произведения искусства путем монтажа, композиции кадра, выбора планов, ракурсов—положительное значение телевизионного воплощения произведений изобразительного искусства будет неоспоримым.

В силах телевидения сконцентрировать внимание зрителя на главном в композиции, подчеркнуть особо важную деталь (руки священника и невесты в картине В. Пукирева «Неравный брак»), подчеркнуть линию (горизонталь и вертикали «Обороны Петрограда» А. Дейнеки), выявить движением камеры ритмический строй композиции (резкий, стремительный в картине В. Серова «Петр Первый»; мягкий, плавный в «Троице» Рублева). Особенности ритма произведений изобразительного искусства могут быть подчеркнуты и соответствующей музыкой. Это очень существенная возможность художественно-документальных передач. Неудивительно поэтому, что музыка сопутствует всем передачам по изобразительному искусству, обогащая их художественную структуру.

Взаимодействие музыкального и зрительного телевизионных образов основано на некоторой общности их эстетической природы: и музыка, и изобразительный ряд протекают во времени и состоят из элементов особым образом организованных. Это: мелодия и ритм в музыке, логика монтажного построения изображения. Музыка не способна к зримому «предметному» отображению действительности, но она в большей степени нежели другие виды искусства, обладает мощной силой непосредственного эмоционального воздействия, что, наряду с элементами звуковой изобразительности, лучше всего способствует обогащению художественного образа живописных произведений. Вспомним, что еще художник В. Васнецов отмечал взаимодействие музыкального и зрительного образов, говоря о том, что без музыки он не написал бы ни «Поля битвы», ни других своих картин, особенно «Аленушки» и «Богатырей». Все это дает право считать

музыку обязательным, неотъемлемым компонентом телевизионных передач по изобразительному искусству.

Наряду с музыкой, органической частью выразительных средств является слово в самых широких смысловых и художественных оттенках.

Особенности использования слова на телевидении довольно глубоко освещены в уже упоминавшейся книге А. Я. Юровского и Р. А. Борецкого, поэтому в данной статье нет необходимости останавливаться на них подробно. Следует лишь еще раз подчеркнуть, что слово на телевидении, имеющее большое значение в эмоциональном воздействии на зрителя, всегда связано и подчинено изображению. Работа же над изобразительным рядом передач по искусству привела к интересным находкам в области монтажа и контрапунктического сочетания художественных компонентов передач.

Практика передач по искусству доказывает необходимость монтажа с обязательным учетом особенности как зрительного восприятия исполняемого вида искусства, так и зрительного восприятия его на телеэкране. Примером творческого контрапунктического сочетания изображения, слова, музыки с учетом специфики телетворчества и специфики восприятия произведений живописи служит художественно-документальная передача «Рылов» из цикла «Художник и революция» (Свердловская студия). Здесь обобщенно-художественный образ передачи построен на отраженном показе фактов с использованием фотографий из жизни художника, воспоминаний современников, репродукций произведений Рылова. Образный строй передачи обогащен музыкой и поэтическим словом. Авторы использовали возможность интерпретации, возможность обнажить и выявить смысл произведений, их эстетическую значимость такими средствами телевидения, как ракурс, крупный план, монтаж, при этом не разрушая композиции живописных полотен.

Известно, что процесс восприятия произведений живописи идет от охвата целого к деталям, нюансам, а затем обогащенный глаз вновь возвращается к целому. Режиссер, став творцом вторичного, экранного рождения живописных произведений Рылова, использовал заложенный в основе художественного творчества принцип избирательности видения, анализа и синтеза, принцип «монтажного» мышления человека, то, «что взгляд его все время скользит с предмета на предмет, выделяя различные детали, что мир предстает перед нами то на дальних, то на средних, то на самых крупных планах, в непрерывном движении, непрерывном оцеплении «кадров»<sup>4</sup>. Так, картина «Голубой простор» дается сначала сред-

<sup>4</sup> А. Дробашенко. «Экран и жизнь», М., Искусство, 1962, стр. 182.

ним планом, затем внимание зрителя обращается на низкий горизонт (своеобразный ракурс—показ камерой сверху). И вот ощущение простора подчеркивается переходом камеры к общему плану картины—она как бы отодвигается от нас «расширяются» ее рамки. Затем переход к крупному плану—к нам приближаются большие белые птицы. Плавно движется камера, оживляя застывшее движение птиц в картине. Мы не видим контраста синего неба и белых птиц, вызывающего обычно при просмотре этой картины радостное, торжественное чувство, но первое же созданное монтажом впечатление дает нужный эмоциональный толчок нашему восприятию. Этому помогает и тонко подобранная режиссером-исполнителем мелодия и ритм передачи. Музыка дополняет эмоциональное восприятие картины, восполняя невозможность воспроизведения цвета—основы для прочувствования всей поэтики и лирики пейзажей Рылова, в которых он «шелест листьев понимал и чувствовал трав прозябанье». Как видим, произведения живописи могут быть интересно, оригинально, творчески осмыслены.

В заключении еще раз хочется подчеркнуть, что несмотря на все минусы телевизионного исполнения произведений изобразительного искусства, уже в самом методе показа и раскрытия элементов их содержания и формы заключена большая воспитательная сила. И хотя самая хорошая передача не может заменить радость от непосредственного созерцания подлинников в музеях, в силах телевидения привлечь внимание к изобразительному искусству, помочь зрителю понять и полюбить его, а многое понять даже лучше, чем при непосредственном восприятии подлинника.

---